

EL PASADO, EL PRESENTE Y LA REPRODUCCIÓN DE LA TRADICIÓN EN WALTER BENJAMIN

Magalí Haber
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

La crítica al concepto de *tradición cultural* resulta indisociable de la pregunta acerca de sus modos de reproducción y, al mismo tiempo, supone una reformulación del mismo concepto de crítica. El presente artículo se cuestiona sobre el momento destructivo-constructivo de la teoría benjaminiana que es quizás un acercamiento posible a la pregunta por la peculiaridad de su materialismo y su “método” de lectura o de construcción-destrucción del sentido. Se propone, por lo tanto, indagar en las críticas benjaminianas al concepto de tradición a partir de su crítica a diferentes corrientes historiográficas y actitudes frente a la historia y la herencia. También a partir de la lectura de algunas de sus obras “estéticas” (1) pretende acercarse a una formulación más propositiva o al momento constructivo de su método dialéctico.

En sus tesis sobre el concepto de historia, Benjamin identifica dos modalidades aparentemente contrarias de la historia –historicismo y progresismo– con un mismo método hermenéutico: el de la empatía. El progresismo resalta y narra los “hechos” que pasaron a la posteridad insertándolos en una cadena teleológica, o sea, adjudicándoles un sentido y una finalidad racional que avanza hacia una infinita perfectibilidad. Se concentra en las victorias del pasado que perduran en el presente, destacando aquello del pasado que explica la identidad actual y no lo que la interrumpe. En esta corriente historiográfica, los padecimientos y muertes del pasado son justificados en tanto necesarios para el desarrollo ulterior de la razón histórica. Asimismo, el historicismo, en su afán de evitar el trascendentalismo universalizante y respetar la singularidad de cada sociedad, parte del supuesto de que cada época, en su particularidad, es igual a dios. Si bien de este modo evita pensar la sucesión de épocas como una perfectibilidad progresiva hacia dios o la razón; suponer que el historiador accede a los espíritus de época que investiga lleva implícita la idea de la conmensurabilidad o continuidad entre la “mentalidad”, “espíritu” o “conciencia” pasada y la actual donde lo único aprehendido es aquello del pasado que permaneció hasta el presente. En otras palabras, el intento de sacarse de la cabeza, no sólo su época, sino todo conocimiento acerca del desarrollo ulterior de los acontecimientos para respetar el particularismo de sus objetos fracasa. Esto se debe a que, al trabajar con aquello que tras la lucha pasó a la posteridad y constituyó –y sigue constituyendo– el régimen de visibilidad del presente, reduplica la violencia sobre el pasado trunco –sobre aquello que no pudo llegar a ser–. Ambas concepciones de la historia glorifican lo vivo que, a pesar de su apariencia de pasado, se prolonga hacia presente. Más allá de los deseos particularistas del historicismo, ambas ideologías, como señalará Benjamin, culminan en la historia universal y en la presentificación eterna y eternista del presente. Para el autor este presente-pasado infinito e intemporal que repite como patrimonio heredable aquello que fue y es desconociendo sus ruinas es el infierno. La repetición infinita de lo mismo en este mundo es lo infernal y no algo que

aguarde en el más allá: “El historicismo postula la imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico una experiencia con éste que es única” (2).

El método dialéctico benjaminiano se plantea entonces el problema de cómo evitar convertirse en un presente que se reconoce especularmente en el pretérito y reduplica la violencia sobre lo irredento. En un primer movimiento entre el presente y el pasado debe haber discontinuidad. Citando a Benjamin “Para que un trozo de pasado sea alcanzado por la actualidad, no ha de haber continuidad entre ellos” (3). La actualización involucra discontinuidad, se constituye en un campo de fuerzas de confrontación o polarización de hechos históricos. El pasado es propiamente pasado, y detiene la presencia del presente a sí mismo, sólo si entre las épocas o tiempos que entran en constelación hay cesura. En un segundo momento, sólo escindible analíticamente, el materialista histórico adoptará un procedimiento compositivo, que es como el del linotipista, que debe introducir espacios para separar las palabras. En este caso, al igual que como sucede con la cita, el nuevo sentido emergerá de la separación de su contexto; de aquello que la ata a un sentido.

El método hermenéutico sobre los documentos de cultura que desplazará al de la empatía será el del despertar, el de la rememoración. Su estructura es la de la detención –producida por un proceso de actualización– y no la de la temporalidad. El pasado en la rememoración es “ocurrencia invasora de la conciencia despertada” o en palabras de Oyarzún: invasora del presente. Que el pasado sea invasión del presente y/o de la conciencia presente implica que su crítica atañe tanto a una noción de conciencia fuerte y soberana –tanto de sí misma como sobre sus objetos– como a la potencia transformadora de la herencia sobre la dimensión histórico-social. Lo sido no es algo fijo, inmóvil y a disposición de quien visita un negocio de antigüedades sino peligroso, activo en la lucha histórica; capaz de poner en crisis no sólo a los poderes vigentes sino también la identidad del intérprete o sujeto de conocimiento. La herencia cultural o las cosas espirituales están vivas en la lucha y “(...) ejercen su eficacia remontándose a lo remoto del tiempo. Una y otra vez pondrán en cuestión cada victoria que logren los dominadores” (4). Lo virtual y abierto del futuro, entonces, ya no se hallaría alojado en el presente sino en el trabajo crítico posible de su encuentro con el pasado. En palabras del autor, los fenómenos se salvan de su dignificación en tanto herencia mostrando el salto que hay en ellos; sus quiebres, puntas y asperezas ofrecen un reparo a quien quiere ir más allá de ellas (5). Este “más allá” de la herencia supone un trabajo en un “más acá” profano, con sus silencios, con aquello que la tradición olvida o reprime para constituirse como identidad.

El carácter pretérito de los acontecimientos en la teoría benjaminiana no depende de la distancia objetiva que guardan en una recta lineal con el punto llamado presente; ya que hay cosas sidas hace mucho tiempo con las que podemos tener cercanía o ser contemporáneos y otras más recientes de las que permanecemos distantes. Lo sido sería aquello que no nos es contemporáneo, algo olvidado que retorna súbitamente –como sucede con el recuerdo del sueño al despertar– y poner en situación de crisis al presente. Benjamin reemplaza la palabra *pasado* por *lo sido* y *presente* por *ahora*; en tanto qué es *lo sido* y qué es el *ahora* resulta de procesos de actualización. El materialista histórico se acerca a sus

“objetos” experimentalmente, trabaja montando entre sí materiales que a simple vista pueden resultar heterogéneos o fragmentarios.

Hasta aquí nos movimos sobre el eje de lo pretérito y su potencial emancipador. Queda aún decir algunas palabras sobre la eficacia del presente sobre el pasado. El pretérito en la concepción benjaminiana de la historia no es una mera sucesión de hechos –da igual en este punto que sean hechos brutos o interpretaciones– sino un *saber-aún-no-consciente* de lo sido. De la constelación de dos imágenes surge a modo de relámpago la imagen dialéctica, cuya estructura es la del recuerdo. Lo rememorado sería un efecto-causa; es decir, se sabe producida como causa ulteriormente, mediante el trabajo interpretativo. A partir de los desarrollos de Freud en *La interpretación de los sueños*, acerca del funcionamiento del aparato psíquico, es posible pensar en sucesos que se constituyen como tales en una segunda instancia; acontecimientos que la primera vez que ocurren dejan una huella mnémica ya que dada su índole traumática no pueden ser incorporados a la experiencia. Éstos ingresan a la historia, o son reconocidos, cuando una “repetición” de la situación reclama trazar su genealogía. Por lo tanto, su estatuto no es positivo ya que es una ruina, es decir, un resto inmemorial que, según la definición de Oyarzún, resiste toda simbolización mientras que a través de su silencio la reclama. La alusión de Freud acerca de que el aparato “no se halla quemado aún” permite establecer una analogía con la imagen benjaminiana de la fotografía y la relación entre el pasado y el presente. Al igual que en el caso del aparato psíquico, los reveladores que tornarán visibles unas u otras imágenes –así como su escucha efectiva– dependerán de necesidades futuras. Esta inversión en la relación causa-efecto da cuenta de la gravitación de los pesos del presente sobre la interpretación del pasado. La construcción a partir de la comparecencia de una imagen de lo sido con una actual es un momento eminentemente político. La índole de la relación entre el presente y el pasado según Oyarzún es la de la *llamada*. La fuerza que comunica a ambas épocas es una *débil* fuerza mesiánica que depende de una posible, pero no necesaria, cita entre generaciones. Al igual que como sucede con los sueños en el momento del despertar –que si no son escritos o narrados al instante caen en el olvido– el recuerdo depende del rescate y agarre brutal de aquello inolvidable-inmemorial que es visible sólo fugazmente. La redención depende de que, a pesar de su fugacidad, el recuerdo pueda ser aferrado. Citando a Benjamin en *El Narrador*: “‘Nadie’, dice Pascal, ‘muere tan pobre que no deje algo tras de sí’. También, ciertamente, recuerdos –sólo que éstos no siempre encuentran un heredero–. El novelista toma a su cargo este legado, y raras veces sin honda melancolía” (6).

Volviendo a la caracterización de la hermenéutica de los sueños, cabe agregar, que la entrada al mundo onírico para Benjamin tiene un presupuesto dialéctico que se opone a uno romántico. Mientras la experiencia romántica se pierde en el haschisch y en la exaltación de lo enigmático –para huir del mundo lógico-racional e internarse en el misterio de un *más allá* (trascendental)–; la experiencia dialéctica supone que el *misterio* es penetrado cuando es hallado en lo *cotidiano*. Los sueños, en palabras del autor, ya no abren una azul lejanía sino que participan de la historia, penetran en la aridez del campo de batalla. Lo banal, lo kitsch, aquellos objetos caídos en desuso y fuera de moda guardan la potencia de

que nuevas significaciones y nuevos usos se apoderen de ellos. A los desechos, en palabras del autor, se les hace justicia usándolos. Grüner (7), repitiendo las palabras de Freud, señala que los sueños y su interpretación son similares a la técnica de la escultura y no a la de la pintura. En la pintura se trataría de “una pura invención que vuelca desde afuera algo sobre la nada” y la escultura de “una *interpretación* que *extrae* algo nuevo de una superficie ya existente, luchando contra su resistencia”. Esta resistencia a través y de los materiales involucra la dimensión de la justicia y su relación con la interpretación.

En *El Narrador*, Benjamin contrapone dialécticamente la figura del narrador con los modos de reproducción de la tradición propios de la información; y a través de tal actualización, indaga en el vínculo entre narración y justicia. Como señalará el autor, la noticia vive sólo en el instante en que es nueva mientras que la narración no se desgasta, mantiene su fuerza acumulada. Es similar a las semillas de grano que, encerradas en las pirámides “al abrigo del aire conservan su poder germinativo hasta nuestros días” (8). Esta fuerza acumulada de la narración que la mantiene abierta a futuras y nuevas interpretaciones se debe a que, a diferencia de la información, prescinde de la explicación, proveyendo un espacio hospitalario para que la singularidad del acontecimiento se pueda expresar. El aura o actualización de los fenómenos es la belleza que se hace presente en lo que se desvanece, aquello que se manifiesta con su ocaso. En el caso del arte de narrar, éste llega a su fin y es entonces cuando algunos de sus aspectos despuntan como inactuales y reclaman ser rescatados. En palabras del autor, sólo a cierta distancia es posible ver los rasgos de narrador en Leskov.

Los aspectos de la narración que se actualizan contra el fondo de la información en relación con la herencia tienen que ver precisamente con la memoria y sus modos de reproducción técnica. “El arte de narrar ha llegado a su fin”, según Benjamin, y con él la posibilidad misma de la experiencia y su transmisión. Con la novela se da la transición de la tradición oral ligada a formas comunitarias y artesanales de producción y de comunicación a la lectura en soledad, individual, propia de los modos técnicos de reproducción y comunicación que más adelante llevarán a las formas de la información. En la narración, la vida del narrador quedaba enredada en la historia (por ejemplo al narrar las circunstancias en que escuchó o presenció lo narrado) ya que suponía un tipo de experiencia cruda, localizada en el propio cuerpo. La novela, en cambio, supone una búsqueda de respuestas en torno a la existencia desde el punto de vista de los asuntos privados e involucra un tipo nuevo de experiencia no inmediata sino mediada técnicamente. La herencia, en la tradición oral, se reproducía a través de la memoria. Por medio de la memoria el oyente aseguraba la posibilidad de reproducción de la tradición y, gracias a ella, la épica se apropiaba del curso de las cosas para una vez desaparecidas hacer las paces con el poder de muerte. Tal poder de muerte que permite que los vencedores sigan venciendo y por lo tanto que los mecanismos reproductores de poder permanezcan inalterados supone al mismo tiempo un concepto de vida trascendentalista, ahistórico; es decir, un espíritu que desconoce su fragilidad y caducidad. Benjamin rescata del Barroco esta comprensión de la vida como caducidad, donde la iterabilidad sería la constante caducidad de las formas y no su resurgimiento o perfectibilidad infinitas (9). La épica se apropia mediante la memoria de las cosas y luego las preserva, esterilizadas, más allá de la muerte.

Para romper con la herencia como destino –como aquello eterno que burla a la muerte o la caducidad– es preciso interrumpir sus modos de reproducción. Esta continuación del curso habitual de las cosas es precisamente el del sentido como destino mítico o como temporalidad eterna. Una vez que la novela emergió como tal, diferenciándose del relato, se hizo evidente que el recuerdo aparece de forma diferente en uno y otro. En la novela, el recuerdo no siempre encuentra un heredero, implica a la melancolía, es decir, un objeto jamás poseído que deja la impronta de su falta. Se mueve alrededor de “el sentido de la vida”, “pero preguntar por él es la expresión incipiente de la perplejidad con la que el lector se ve instalado precisamente en esa vida escrita” (10). La perplejidad del sujeto frente al sentido de la vida se debe al fin de la facultad de intercambiar experiencias, a que se halla “desasistido de consejo”. En la era de la información la noticia que goza de autoridad ya no es la lejana en el tiempo o en el espacio (los narradores de historias siempre fueron los sabios que narraban historias pretéritas o los viajeros que las traían de tierras lejanas) sino una que “reclama pronta verificabilidad”, que se presenta como plausible y “comprensible de suyo”. Y, precisamente, el hecho de que busque reparo para lo más próximo y evite lo maravilloso –a lo que la narración prestaba especial atención– es un procedimiento opuesto al dialéctico, que intenta extrañar o interrumpir las situaciones cotidianas. En los escritos sobre Brecht y el *El autor como productor* Benjamin desarrolla el tema de la interrupción y la relación entre las obras artísticas y su técnica. A continuación expondremos algunos de sus lineamientos.

La interrupción en el teatro épico de Brecht va en contra del teatro aristotélico que trata a la realidad con, como dice Adorno, intenciones probatorias y crea una ilusión en el público. La representación no es reproducción como en el caso de los teóricos naturalistas; mientras que el naturalista reconoce a las situaciones con suficiencia, el épico no las reproduce, las descubre por medio de la interrupción de los hechos: “Trata los elementos de lo real en el sentido de una tentativa experimental; las situaciones están al final, no al comienzo de esa tentativa” (11). La interrupción tiene una función organizativa, ya que detiene la acción y fuerza al espectador a tomar una postura ante el suceso y a que el actor lo haga respecto de su papel. La objetividad épica se mantiene indiferente ante las opiniones explicativas o analíticas ya que presenta situaciones peligrosas, en las que frente a una constelación de tensiones y posibilidades hay que tomar una posición. El teatro épico pretende menos colmar al público que enajenarlo de las situaciones en las que vive. Las situaciones cotidianas estereotipadas y reproductores de las relaciones de dominación no son representadas para que el espectador se identifique con ellas, sino extrañadas, interrumpiendo el proceso o curso que toman habitualmente. Éstas no son reconocidas con suficiencia sino con asombro. Este tipo de teatro se acerca a la realidad experimentalmente, afloja sus articulaciones a través de la búsqueda de formas técnicas expresivas renovadoras; allí el lugar de cada elemento queda establecido al final de la obra. Para interrumpir la acción generadora de empatía entre el público y el actor se vale de dispositivos técnicos de otras artes que fuerzan al teatro a reflexionar acerca de los propios –e incluso a remontarse a sus etapas previas y resucitar algunos caídos en desuso con fines nuevos– y a alterar sus propios modos de producción. La introducción de carteles, elementos del cine y la radio logran interrumpir la empatía del

público con la acción dramática y los actores forzándolo a reflexionar tanto acerca de las situaciones particulares que se “representan” como sobre el funcionamiento del teatro en relación con su técnica.

El problema y la pregunta por la relación entre la tendencia política de una obra y su calidad literaria deja así de ser descifrada como la adaptación azarosa de un contenido político a una forma estética, para transformarse en una pregunta por la práctica artística misma y su relación con la técnica de la época. El interrogante en torno al cual girará la obra será entonces acerca de su relación con los medios técnicos de producción de su época: si logra favorecer su socialización, si aporta elementos en el sentido de la transformación de su propio espacio artístico o dispositivo. Este enfoque evita caer en la ideología idealista que considera que transformando el espíritu se transforma la subjetividad y la realidad circundante, desplazando el problema hacia la capacidad transformadora de las obras no como partícipes en la transformación espiritual, sino en la de las instituciones a través de la técnica. Esta perspectiva reformula la función de los intelectuales y su relación con la técnica; Benjamin propone un cambio en su función. Éste tiene que dejar de ser un proveedor de un aparato de producción, es decir, de ser el encargado de transmitir la cultura heredada al proletariado mediante los mismos mecanismos de reproducción burgueses, para convertirse en un ingeniero que acomoda tal aparato a las finalidades de la revolución proletaria. Plantea que es una eficacia mediadora pero libera al intelectual de un cometido puramente destructivo. Las preguntas que debe hacerse son “¿Logra favorecer la socialización de los medios espirituales de producción? ¿Tiene propuestas para la transformación funcional de la novela, del drama, del poema?” Cuanto más adecuadamente sea capaz de orientar su actividad a tal tarea, más justa será su tendencia y por tanto más elevada su calidad técnica (12).

Notas

1. Insertamos las comillas ya que consideramos que una de las consecuencias de los planteos del autor es la no mecánica distinción (que tampoco significa indistinción) disciplinar o de esferas sociales.
2. Benjamin Walter, “Sobre el concepto de historia” de *La Obra de los Pasajes: Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso en La dialéctica en suspenso*, Trad. Pablo Oyarzún Robles, Arcis-LOM, Santiago de Chile, s/f.
3. *Ibíd.* 130.
4. *Ibíd.*
5. El método materialista de la historia no se propone una exposición continua ni homogénea -ya que una continuidad de la historia es irrealizable. El discurso apologético del pasado: “Concede valor a los elementos de la obra que ya han pasado a su ulterior repercusión. Se le escapan los pasajes en los cuales se interrumpe la trasmisión y, por lo tanto, sus asperezas y puntas, que le ofrecen un reparo al que quiere ir más allá de ellas” en Benjamin Walter, “Convolutio N” de *La Obra de los Pasajes: Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso en La dialéctica en suspenso*, Trad. Pablo Oyarzún Robles, Arcis-LOM, Santiago de Chile, s/f., p. 147.
6. Benjamin Walter, “El Narrador” en *El Narrador*, Trad. de Pablo Oyarzún Robles, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 81.
7. Grüner, Eduardo “Foucault: Una política de la interpretación” en *Nietzsche, Freud, Marx*, El cielo por asalto, Buenos Aires.
8. Benjamin Walter, “El Narrador” en *El Narrador*, Trad. de Pablo Oyarzún Robles, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.
9. Para un brillante desarrollo del concepto de historia natural véase Adorno, Theodor “La idea de historia natural”.

10. Benjamin Walter, "El Narrador" en *El Narrador*, Trad. de Pablo Oyarzun Robles, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008, p.82.
11. Benjamin Walter, "Qué es el teatro épico. Versión I" en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999^a, p. 20.
12. Quien reflexionó en un lineamiento similar fue Michel Foucault, quien concibió la función del intelectual como específica. Por supuesto que para un sugestivo trabajo crítico sería interesante pensar la tensión que se produce entre ambos autores respecto a la idea de revolución.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Trad. De Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1980.
- BENJAMIN, Walter "Onirokitsch" en *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Trad. Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- BENJAMIN, Walter, "Qué es el teatro épico. Versión I" en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999a.
- BENJAMIN, Walter, "Qué es el teatro épico. Versión II" en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999b.
- BENJAMIN, Walter, "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999c.
- BENJAMIN, Walter, "Sobre el concepto de historia" de La Obra de los Pasajes: Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso en *La dialéctica en suspenso*, Trad. Pablo Oyarzún Robles, Arcis-LOM, Santiago de Chile, s/f.
- BENJAMIN, Walter, "Convoluto N de La Obra de los Pasajes: Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso" en *La dialéctica en suspenso*, Trad. Pablo Oyarzún Robles, Arcis-LOM, Santiago de Chile, s/f.
- BENJAMIN, Walter, "El Narrador" en *El Narrador*, Trad. de Pablo Oyarzun Robles, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.
- OYARZÚN, Pablo, "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad" en *La dialéctica en suspenso*, Trad. Pablo Oyarzún Robles, Arcis-LOM, Santiago de Chile, s/f.